

Ярославский художественный музей

XXV Научные чтения

**памяти Ирины Петровны Болотцевой
(1944–1995)**

Сборник статей

Ярославль
2021

УДК 719(063)
ББК 85.101.13я43
НЗ4

Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой
(25; 2020; Ярославль). XXV Научные чтения памяти Ирины
Петровны Болотцевой (1944–1995): сборник статей /
Ярославский художественный музей.

Составитель: Е.А. Воронова

Научный редактор: кандидат искусствоведения,
доцент кафедры Церковных художеств, ПСТГУ
Ю.Н. Звездина

Компьютерная верстка: Е.А. Болотова

Ярославль, 2021 – 416 с., илл.

Печатается по решению Ученого совета
Ярославского художественного музея

ISBN

На обложке: Преподобный Димитрий Прилуцкий с житием
в 18 клеймах. Третья четверть XVII в. Фрагмент иконы
Собрание Ярославского художественного музея

© Ярославский художественный музей, 2021
© Авторы статей, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Силина О.В. Цикл фресок Дионисия на щеках подпругных арок в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря.....	6
Пуцко В.Г. Ярославская икона пророка Илии в контексте византийской иконографической традиции.....	20
Чаленко Т.Т., Романова О.Л. Реставрация иконы «Спас Нерукотворный» конца XVI – начала XVII века из собрания Ярославского художественного музея.....	31
Воронова Е.А. Библия Пискатора из собрания Ярославского художественного музея.....	40
Макарова Е.Ю. Икона «Поклонение веригам апостола Петра» второй половины XVII века из собрания Ярославского художественного музея.....	50
Западалова П.В. Ярославские царские врата XVII века: вопросы иконографии и стиля.....	58
Денисов Д.В., Назарова Г.А. «Киевские сказания» в Никольском цикле росписи церкви Николы Надеина в Ярославле.....	76
Денисов Д.В., Суворова Е.Ю. Композиция «Древо Иессеево» в росписи церкви Николы Надеина в Ярославле	87
Шалина И.А., Преображенский А.С. Тихвин как крупный центр иконописания XVII века.....	94
Хохлова И.Л. Богородичные иконы в собрании Рыбинского музея-заповедника. Новые открытия и перспективы исследования.....	133
Давыдова И.В. Иконографический источник фресковой композиции «Душа чистая» в росписи галереи церкви Благовещения в Ярославле.....	144
Давыдова И.В. Сюжеты из книги «Руно орошенное» митрополита Димитрия Ростовского в росписи галереи церкви Благовещения в Ярославле.....	153

Яворская С.Л. Новый Иерусалим и русские кальварийские комплексы. К проблеме генезиса явления и типологии памятников.....	171
Мелехова А.В. Исследования и научная реставрация икон праздничного чина из церкви Похвалы Богоматери в Башмакове в собрании музея-заповедника «Коломенское-Измайлово-Люблино».....	184
Клосс Б.М. Сборник «Солнце пресветлое» (авторство, место создания, редакции).....	198
Горшкова В.В. Икона Иоанна Андреева «Спас Вседержитель на престоле» из собрания Ярославского художественного музея.....	210
Липатова С.Н. Об одном редком изображении Христа, попирающего смерть, в русской иконописи.....	221
Шадунц Е.К. Реконструкция программы художественного убранства интерьера Успенского собора Переславского Горицкого монастыря 1758–1760 годов.....	229
Иванникова А.П. О редких произведениях иконописи на стекле в русской религиозной традиции позднего XVIII века.....	242
Цаваритская А.Р. К вопросу о месте погребения первого ярославского генерал-губернатора Алексея Петровича Мельгунова.....	259
Манукян А.М. Старообрядческие иконные оклады московского производства XVIII – начала XIX веков из собрания Музея Русской иконы.....	273
Хионина А.Ю. Иконы местного ряда иконостаса домово́й молельни усадьбы Л.И. Расторгуева – П.Я. Харитонова.....	288
Волков И.А. Переносной старообрядческий иконостас из собрания Серпуховского историко-художественного музея.....	299
Колбасова Т.В. Подготовка мастеров церковных художеств в Ростове в первой половине – середине XIX века.....	307

Никитина Т.Л. Изображения Страшного суда в церквях Ростова Великого и его окрестностей в XVIII–XIX веках.....	317
Передера С.М. Модель надпрестольной сени церкви Ильи Пророка в Ярославле работы И.Ф. Барщевского.....	328
Николаев К.А. Подписные и датированные иконы XVIII – начала XX века по исследовательским материалам отдела научной экспертизы ГОСНИИР.....	342
Ерохина С.В. Клейма на кирпичях и изразцах из собрания Угличского музея.....	352
Сулоев И.Н. Костромское церковное искусство в отечественной историографии XIX – начала XX веков.....	363
Юрьева Т.В. Иконописное наследие Пимена Софронова.....	373
Красилин М.М. Харри Вилламо – финский собиранитель русских поздних икон.....	393
Васильева Т.Л., Чижов Е.А. Реставрация монументальной живописи в соборе Феодора Стратилата Переславского Федоровского монастыря в 2016–2019 годах. Предварительные итоги.....	402

Список сокращений

Иллюстрации

*И.А. Шалина (Санкт-Петербург),
А.С. Преображенский (Москва)*

ТИХВИН КАК КРУПНЫЙ ЦЕНТР ИКОНОПИСАНИЯ XVII ВЕКА*

Несмотря на значительное наследие, уцелевшее от убранства монастырей и храмов, Тихвин никогда не рассматривался как самостоятельный иконописный центр, создавший собственный художественный стиль¹. Между тем духовная и политическая роль этого далекого «новгородского предела» со времен княжения Василия III была далеко не последней в жизни Московского государства. Это выразилось в создании в 1515 г. повелением и на средства великого князя грандиозного Успенского храма, задуманного как реликварий древней иконы Одигитрии и повторявшего своими формами кремлевские соборы. С этого времени, и особенно в эпоху Ивана Грозного, Тихвин становится одним из мест царского моления и широкого паломничества к чудотворному образу, туда стекаются многочисленные пожертвования в виде книг, икон, произведений шитья и литургической утвари, связанные с вкладами представителей правящего дома и сословной элиты. Мы не можем судить о том, как выглядели в XVI в. произведения тихвинских мастеров, но они, безусловно, существовали, поскольку уже самая ранняя из сохранившихся приходе-расходных книг Успенского монастыря (1590/1591) содержит имена иконописцев и серебряников, а также упоминает «на гостинином дворе» иконную горницу»², подтверждающую наличие здесь

* Работа выполнена в рамках научного проекта РФФИ № 18–012–00512 «Тихвин как сакральный центр, духовный форпост и палладиум Московского царства. Художественное убранство храмов Большого Успенского монастыря по письменным источникам и сохранившимся памятникам».

соответствующего промысла. Помимо явно привезенных в Тихвин из разных мест икон, здесь можно выделить группу памятников, объединенных своеобразными и яркими особенностями, вполне допускающими создание их в одном центре. Близкие по колориту, они написаны на плотном голубом, синем или сине-зеленом фоне, а личное письмо отличается однотонным охрением, подчас с мелкими и точечными пробелами³.

Ситуация существенно меняется после событий Смутного времени и в последующие годы восстановления разоренного церковного убранства. Пережив осаду 1613 г., Тихвин превращается в важный оборонительный рубеж северо-западных земель и вскоре становится крупным торговым и ремесленным центром, расцвет которого не в последнюю очередь был связан с выгодным расположением и активными экономическими связями со Швецией. Развитию местного иконописания и серебрения способствовало, с одной стороны, сосредоточение в обители значительных денежных сумм, жертвовавшихся московскими и новгородскими вкладчиками, а с другой, возросшими потребностями в убранстве монастырских и посадских храмов. Спрос на художественные работы заметно увеличился ко второй половине XVII в., когда по всему Обонежью, новгородским и ладожским землям развернулось широкое церковное строительство, возводились и украшались крупные монастырские ансамбли, в том числе находившиеся под патронатом царя (Алекسانдро-Свирский монастырь) и новгородского митрополита (Троицкий Зеленецкий монастырь).

Иконная «горница» в это время существовала уже внутри монастырских стен, а в документах встречаются описания подсобных материалов, в том числе образцов⁴. Судя по значительным запасам досок, золота, красок, «ветоши» (паволоки), в ней могли работать приезжие, и нанимаемые на посаде иконописцы. Кроме того, нередко упоминается «Родионова келья», служившая жильем и мастерской ведущего с 1640-х гг. изографа – Родиона Сергиева⁵, причем

тихвинские иконники чаще исполняли многочисленные заказы на своих дворах. С 1630 г. до начала XVIII в. прослеживаются биографии более шестидесяти человек, которые составляли 9% от всех живущих здесь ремесленников, что существенно превышает средние показатели даже по самым крупным русским городам. Большая часть из них была потомственными иконописцами, представителями двенадцати династий, занимавшихся этим искусством на протяжении всего столетия.

Велико для небольшого центра и живописное наследие, созданное или бытовавшее в Тихвине: помимо фрескового декора, речь идет о почти четырехстах памятниках из музейных и частных собраний России и Западной Европы, причем с каждым годом их выявляется все больше. Сохранению многих из них способствовала деятельность Музея местной старины, куда передавались произведения из городских и пригородных церквей и монастырских ризниц⁶. Правда, со временем он подвергся серьезному разорению: сначала в конце 1920-х гг. начался массовый вывоз икон и шитья в Ленинградский музейный фонд, откуда они лишь частично были переданы Русскому музею⁷; потом в начале 1930-х – в ЦГРМ. При ликвидации последних многие памятники поступали в Антиквариат, остальная часть оказалась в фондах ГТГ⁸ и ГИМ⁹. Существенный урон еще сохранявшимся на местах церковным интерьерам нанесла немецкая оккупация, когда большая часть произведений была захвачена фашистами и погибла во время военных действий. Уцелевшие памятники удалось вернуть по реституции (ныне в НМЗ), какие-то вещи всплыли в западноевропейских и частных собраниях, где иногда определяются по немецкой маркировке («Tishwin»), содержащей номер по составленным оккупантами описям, известным лишь частично. Подавляющую часть оставшихся на местах икон, нуждавшихся в консервации, сосредоточили в закрытом Успенском соборе и в результате экспедиций 1950–1960-х гг. вывезли в Русский музей. К этому следует добавить несколько десятков памятников,

утративших сведения о происхождении или обнаруженных в других землях, но по стилю признанных нами работами тихвинских иконописцев.

Несмотря на обилие источников обширного архива Большого монастыря, самой сложной задачей оказалось соотнесение дошедших икон с тем или иным комплексом, но особенно с именами мастеров, затрудненное еще и отсутствием подписных памятников. «Паспортных» данных лишилась большая часть экспонатов, вывезенных в Музейный фонд и ЦГРМ: об их принадлежности Тихвину свидетельствуют лишь бумажные наклейки с упоминанием Музея местной старины. Отсутствуют они и у большинства икон, свозимых после войны и без какого-либо учета в Успенский собор. И все же общая «привязка» к месту, позволяющая связать с деятельностью посадских мастеров схожие памятники, предоставляет редкую возможность очертить их художественные особенности. В результате весьма отчетливо выявляется существование неизвестного до сих пор иконописного центра, оказавшегося весьма крупным и своеобразным по стилю, выходящему за привычные рамки провинциального промысла, и существенно повлиявшему на развитие искусства северо-западного региона страны во второй половине XVII в.

Уверенно о его сложении можно говорить со второй четверти XVII в., но надо думать, это произошло раньше. Сходные черты стиля обнаруживают иконы Богоматери Тихвинской, написанной около 1600 г. «в меру и подобие» чудотворной (Temple Gallery)¹⁰, и трех святых – великомученицы Екатерины, Иакова Иерусалимского и Марии Египетской, обнаруженной в деревне Новинка в 80 км от Тихвина (ГТГ)¹¹. Их объединяет пространственное построение вытянутых невысокого рельефа фигур, выдвинутых на первый план и увенчанных яркими зелеными нимбами. Плотный охристый фон горчичного оттенка сливается с таким же пастозным и ровным личным письмом, контрастно выделенным коричневыми тенями, короткими пробелами и подробными описями. Отметим остроугольные

очертания глаз, придающие облику индивидуальный характер. Именующие титула богородичной иконы – наиболее ранний пример витиеватых надписей, ставших впоследствии своеобразной местной приметой.

Вывезенный немцами из Тихвина образ Ветхозаветной Троицы (НМЗ)¹², (ил. 1) судя по фрагментарно сохранившейся на нижнем поле вкладной надписи, принадлежал местному ряду иконостаса неизвестной нам церкви. Элегантные пропорции уплощенных ангельских фигур позволяют датировать его 1620–1630-ми гг., причем мягкий и приглушенный колорит с контрастными сочетаниями светло-оранжевого оттенка киновари и глубоких синих и зеленых плоскостей, выделенных на фоне охристой горки, довольно близки предыдущему памятнику. В преобладании затейливых по формам и декору архитектурного фона и декоративного украшения предметов мебели отчетливо проявились черты местного вкуса, как и в активном употреблении цветных и лаковых притенений на горках и крыльях ангелов. Своеобразны лежащие на поверхности и не выявляющие рельеф пробела – сухие и короткие на личном письме, протяженные и склонные к орнаментальным завершениям на одеждах, колкие и активные на горках. Однако образное содержание иконы, элегически-мягкое состояние изображенных не встречается в других тихвинских памятниках.

В определенной степени в стороне от основной линии развития местного стиля оказываются две из трех икон («Рождество Богоматери»¹³ и «Успение»¹⁴), написанных между 1640¹⁵ и 1648 гг.¹⁶ для дополнения праздничного чина Успенского собора середины XVI в., привезенного в 1623 г. из Коневецкого монастыря¹⁷. Документы архива не сохранили имен исполнителей, но очевидно, что их было двое, и одному из них принадлежат первые два праздника. Этот изограф демонстрирует своеобразный художественный стиль, восходящий к новгородскому искусству позднего XVI в., оказавшему определенное влияние на сложение местного иконописания, что вполне ожидаемо, учитывая

церковную подчиненность погоста Софийской кафедре. Ориентацией на традиционное письмо, характерное в целом для русского искусства первых десятилетий, объясняется архаичность и монументальность образного решения, упрощенный колорит, построенный на чистых и контрастных цветах. Большеголовые и малоподвижные укрупненные фигуры плотно вписаны в затесненное пространство, к тому же максимально заполненное архитектурными кулисами. Простые формы построек, обильно украшенные орнаментами, отгораживают композицию от фона, лишая действие какой-либо протяженности. Типично и однотонно моделированное светлыми охрами без притенений личное письмо с крупными чертами, широко раскрытыми глазами, акцентированными темными описями. Нельзя исключить новгородское происхождение автора этих двух икон, настолько они отличны от собственно тихвинской иконной культуры.

Гораздо определеннее о связи с местной живописью свидетельствует третий, частично раскрытый праздник – «Вход в Иерусалим»¹⁸. Пространственное построение и соразмерность фигур ландшафту вполне отвечают современным тенденциям искусства. Письмо небольших ликов с фиксированными описями чертами напоминает ангельские образы «Троицы» (НМЗ). К ее затейливому архитектурному заднику тяготеют и формы городских построек, но здесь они имеют более вычурный облик. Характерна и манера исполнения охристых горок с частыми белильными лещадками, сгруппированными полукругами и поднимающимися кверху подобно мелким чешуйкам, – она сохранится во всех тихвинских иконах вплоть до конца XVII в.

Те же особенности наблюдаются в целом ряде подносных икон с изображением Явления Богоматери пономарю Юрышу («Беседной»), написанных на сюжет одного из чудес Тихвинской Одигитрии и способствовавших прославлению обители и ее главной святыни. Оптовые партии таких пядниц заказывали как монастырским, так

и посадским изографам, что предполагало не только их устойчивую иконографию, но и стилистическую близость. Это демонстрируют две иконы второй четверти XVII в., одна из которых находится в собрании ГТГ¹⁹, другая – в иконной галерее С. Морсинка (Амстердам)²⁰. Написанные разными мастерами по одной схеме, они объединены еще и манерой исполнения. Действие разворачивается на фоне сходных по письму горок и леса, переданного либо «единой» чащей, либо отдельными деревьями, украшенными орнаментом из ветвей и плодов и придающими качество драгоценности целому, что поддерживают и обильно покрытые ассистом одежды.

В близкое время написаны ещё две иконы – «Архангел Гавриил» из деисусного чина (ТИМАХМ)²¹ и «Богоматерь Воплощение», заменившая древний средник пророческого ряда Успенского иконостаса²². Последняя перечислена в приходо-расходной книге за 1654 г.²³ среди работ, выполненных Родионом Сергиевым и посадским изографом Михаилом Коровкиным (упоминаются в 1641–1654), в эти годы трудившиеся над наиболее крупными заказами обители. Судя по форме записи, они работали сообща. Темно-охристый фон и приглушенная гамма с преобладанием зеленых и коричневых красок сочетаются с мягким письмом ликов, короткими, большей частью утраченными пробелами и активной ролью описей. Образ архангела более графичен по исполнению, с контрастными и яркими сочетаниями цветов, но принцип однотонного личного письма, лежащего на красноватой подкладке, сохраняется, как и активный рисунок, выделяющий овал лика, глазниц, носа с характерной моделировкой по гребню. Повторяющиеся черты вкупе с витиеватыми по начертанию надписями, свидетельствуют о формировании местной иконописи как самостоятельного художественного явления.

Отчетливо местные особенности проявились в созданных два года спустя шестнадцати фигурах ростового протеческого ряда с центральным образом Отечества²⁴, к 1656 г. дополнившего ансамбль Успенского иконостаса²⁵. Иконография и облик этого чина, написанного на досках

с килевидным завершением, отразили сложившуюся к середине XVII в. общерусскую традицию, известную по новгородским северным памятникам. Наряду с лаконичностью силуэтов, определенных высоким расположением икон, очевидна тенденция к выраженному рельефу ликов, усилению роли параллельных острых пробелов и активных описей. Внимание к лежащему на поверхности легкому узорному рисунку, в данном случае причудливому орнаменту ушной раковины Авеля, станет важной стилистической приметой местных икон. Сохранилась часть еще одного тихвинского ансамбля – поясного пророческого чина (ГТГ²⁶, НМЗ²⁷), определить происхождение которого пока не удастся. Значительные по размеру вытянутые фигуры, представленные почти поколенными, написаны на характерном охристом фоне, они полностью заполняют неглубокое пространство, что подчеркивают большие развернутые свитки с крупными текстами пророчеств и символическими предметами, о которых там идет речь. Иконы продолжают линию развития стиля мастера «Архангела Гавриила» (ТИМАХМ) и варьируют контрастные сочетания одежд локальной расцветки с обильными пробелами, которые образуют на поверхности своеобразную декоративную «сетку» из пересекающихся длинных линий, а в местах наибольшего высветления – заливки с расходящимися лучами и «гребенкой» лежащими бликами. Узнаваемость приемов наложения пробелов, как и сходное личное письмо красноватого оттенка с удлинненными параболическими линиями морщин, позволяет думать об исполнении комплекса двумя слаженно работавшими мастерами, возможно, представителями одного семейства, что было типично для Тихвина. Мастерство этих комплексов подтверждает сравнение их с современным новгородским пророческим чином из собора Антониева монастыря, более архаичным и провинциальным²⁸. Это объясняет частое обращение к посадским иконникам митрополита, вызывавшего их для украшения вверенных ему монастырей;

а также представителей городской элиты, заказывавших у них домашние образы²⁹.

К середине – третьей четверти столетия в Тихвине сложилась примечательная ситуация. На фоне активных художественных поисков посадских изографов особое место занимало весьма противоречивое и часто архаичное по стилю творчество ведущего монастырского мастера Родиона Сергиева, предпочитавшего или, в силу необходимости частого копирования и поновления древних памятников, вынужденного ориентироваться на новгородские памятники предшествующего столетия. При сравнении личного письма документально связанных с ним произведений трудно признать их исполнение одной и той же рукой. Родион Сергиев был автором значительного по размерам ансамбля из двенадцати икон, поставленных в 1660–1661 гг. на западной паперти по сторонам соборных врат³⁰(ил. 2) и состоявших из двух самостоятельных комплексов. Справа это были четырехчастные изображения с 23 сценами Сказания о чудесах Тихвинской Богоматери³¹, слева – композиции, посвященные назидательно–дидактическим темам³². Судя по частичным раскрытиям, живопись, действительно, принадлежала одному мастеру. Архитектурные формы и силуэты фигур, рисунок пробелов на одеждах напоминают новгородские памятники предшествующего столетия, что по отношению к иллюстрациям Сказания было связано с ориентацией на образец макариевского времени. При этом все иконы объединены типичным для Тихвина голубым фоном, а в личном письме заметно появление скорописных приемов в виде белильных отметок на веках и кончике носа. Подробные надписи на полях воспроизводят значительную часть соответствующих текстов, включая нумерацию их глав. Такое отношение к написанному слову было характерно для творчества Родиона Сергиева, автора Книги об Одигитрии и ряда других сочинений.

Отмеченная противоречивость творческого метода проявилась и в созданной изографом в 1678 г. иконе Богоматери Тихвинской с чудесами, заменившей в местном

ряду Успенского собора обветшавший храмовый образ. Если архаичность стала основой живописи клейм, также ориентировавшихся на предшествующий цикл, то изображение средника в большей степени следует веяниям времени. В мягко моделированном рельефе личного сказывается робкое и непоследовательное восприятие столичных новшеств. Вообще сохранение традиционализма как главного художественного метода монастырского мастера кажется чрезвычайно интересным и до конца неясным явлением, учитывая авторитет Родиона Сергиева в столичных кругах — тем более, что мастер подолгу жил и работал в Москве над заказными лицевыми рукописями Сказания, в том числе предназначенными для князей Черкасских и Прозоровских; был высоко ценим Богданом Силиным, знал Симона Ушакова, вместе с Симеоном Полоцким готовил печатный вариант Книги об Одигитрии; вызывался для контроля за исполнением Федором Елизарьевым и Гавриилой Кондратьевым списка чудотворного образа с чудесами для кремлевского Успенского собора³³. Однако природу творчества Родиона Сергиева так и не затронул ни живоподобный стиль, ни другие принципы искусства Оружейной палаты.

В 1668 г. мастер принимает участие в создании иконостаса нового Ильинского придела Успенского собора, в том числе пишет главный храмовый образ. Ни при расплате с Родионом Сергиевым³⁴, ни в описях имущества³⁵ его иконография не уточняется, но если речь идет о популярном в Тихвине сюжете Огненного вознесения пророка, то на ее место могут претендовать сразу два памятника. Наиболее подходит этой дате икона из зарубежного собрания³⁶ (ил. 3), пропорции вытянутых фигур и характер драпировок которой чрезвычайно близки особенностям частично раскрытого четырехчастного образа с чудесами Тихвинской 1661 г. (ГРМ), особенно если сравнить изображения Елисея и священников, держащих на вытянутых руках святыню. Вторым претендентом может быть фрагментарно сохранившаяся икона тех же размеров из Тихвинского

музея³⁷, правда, ее сильно разбеленная карнация личного как будто предполагает более позднюю дату. В обоих случаях мы имеем дело с новой для Родиона Сергиева манерой письма, в которой отчетливо проявилась типичная для посадских мастеров манера исполнения. Эти и все последующие известные здесь крупные иконы написаны на толстых еловых досках, соединенных сквозными шпонками. Лицевая сторона имеет широкие и, как правило, охристого цвета поля с киноварной или коричневой опушкой, глубокий ковчег, порой отделенный от клейм дополнительной рамкой. Плотная композиция средника почти не оставляет свободного фона, окрашенного светлой зелено-голубой краской. Яркая и нарядная живопись варьирует насыщенные цвета красных, темно-зеленых и вишнево-коричневых пигментов и значительные плоскости охристых горок. Невысокий рельеф сконцентрированных на переднем плане фигур заметен по изображению ангела, раскинувшего крылья в одной сжатой плоскости, отчего все драпировки его одежд приобретают сложную замысловатую форму складок, сплошь моделированных белильными разделками, превращенных в орнаментальные мотивы. Этикетной формулой становятся крупные именующие надписи на охристых полях, наведенные плотной витиеватой вязью, близкой книжному письму: узнаваемый почерк их начертаний позволяет систематизировать иконы. Широко используются выносные буквы, ударения, придыхания и другие диакритические знаки и титла, причем последние далеко не всегда поставлены над сокращенными словами, порой превращаясь в декоративное сопровождение. Дополнительные украшения на перекладах, мачтах и концах букв напоминают рукописные инициалы. Характерная особенность надписей, которые становятся важнейшим элементом художественного облика произведения, – своеобразные заставки и окончания в виде декоративных отточий, «ромашек», звездочек», «запятых» и прочих значков: повторяясь из иконы в икону, они могут служить «личной» или семейной приметой. Органичной частью являются яркие желтые горки – на иконе зарубежного

собрания они более свободные и живописные, на памятнике Тихвинского музея – с частыми белильными лещадками, сгруппированными в полукруглые уступы и чешуйками, поднимающимися вверх. При явном отличии личного письма от более ранних работ Родиона Сергиева, очевидно использование тех же красок, узнаваема и манера написания белильных бликов на одеждах, в обоих случаях, более активных с плотными орнаментальными заливками. Если одно из «Огненных вознесений» принадлежало руке этого мастера, придется признать, что архаизм его творчества был связан с необходимостью копирования произведений XVI в., в то время как во вновь создаваемых иконах стиль был свободнее и современнее.

Особое место принадлежит датированной житийной иконе с центральным образом Чуда Георгия о змие, согласно вкладной надписи исполненной в 1679 г. для храма Преображения и Георгия в Бельском погосте, который мог находиться в располагавшемся не так далеко от Тихвина Устюженском уезде. Ее возможную тихвинскую атрибуцию предложил А.С. Преображенский³⁸, что теперь не вызывает сомнений и подтверждается большим числом аналогий. В этом памятнике еще сильнее проявилось декоративное начало, где почти каждая фигура или деталь приобрела значение одного из элементов, составляющих ковровый орнамент общего замысла. Более архаично и менее ярко написаны клейма, отделенные от средника широкой узорной рамкой, также ставшей одной из типичных черт местного искусства.

Эталонным для атрибуции тихвинских вещей является образ Чуда Георгия о змие (НМЗ)³⁹ 1670–1680-х гг. (ил. 4), на обороте которого сохранилась немецкая маркировка, подтверждающая его связь с погостом. Непроницаемый голубой фон (ныне зеленый) подчеркивает аппликативность высоко взметнувшегося города с нагромождением затейливых построек, причем в них выявляется пристрастие к определенным формам: палатам с уступчатым готическим фасадом башням и шпилям. Уплощенный рельеф

фигур размещен в сжатом до предела просцениуме, поэтому легкий каскад складок плаща кажется сплюснутым. В силу этого устойчивой чертой становится изгибающаяся белильная линия, положенная по краю ткани и фиксирующая ее границы. Отдельные части изображения приобретают почти «вещественные» очертания, напоминающие элементы деревянной скульптуры, подобно тщательно выписанным крыльям ангела или цветным клубящимся облакам. Широко используется цветной лак в орнаментах на серебряных поверхностях доспехов, сбруи и седла, материальность которых подчеркивает нежный тающий декор розовых штанин. Тональные притенения и яркие декоративные «травы», покрывающие склоны типичных для центра горок, с этого времени станут характерной местной приметой. Диссонансом плоскостному решению композиции выступают выпуклые формы заштрихованного в тенях лошадиного торса. Моделировка личного письма архаична для своего времени, но объем выявлен и за счет противопоставления светлых и темных охр, и благодаря ярким пробелам на выпуклых освещенных частях.

Намеченную линию развития стиля продолжает икона «Чудо Архангела Михаила о Флоре и Лавре» (ФАП), при первой публикации датированная И.Л. Бусевой-Давыдовой концом XVII столетия и связанная с деятельностью ярославских мастеров⁴⁰. Поскольку общий замысел сцены и каждая деталь воспринимаются как отсылки и даже прямые цитаты предыдущих произведений, время ее создания надо сдвинуть на начало 1680-х гг. В силу лучшей сохранности верхних слоев моделировки личное кажется более объемным, но манера написания губ и носов, расположение светов сохраняются, как и характер выступающих за плоскость торсов лошадей и даже выражения их «очеловеченных» образов. Несмотря на тенденцию к нарастанию повествовательности, усложнению пространственных цезур, разделению мизансцен, их дробность и почти ковровую пестроту разноцветных горок, композиция не распадается, сохраняя единство замысла.

Наклейка с немецкой маркировкой на обороте и карандашная помета о вывозе иконы из Музея местной старины подтверждают не только ее написание тихвинцем, но и принадлежность одному из посадских иконостасов. Не исключено, что это был храмовый образ деревянной церкви Флора и Лавра (известна с 1590 г.)⁴¹, имевшей придел мучеников Спевсиппа, Елевсиппа и Мелевсиппа, крупные фигуры которых выделены в нижней части средника. Однако сходие по иконографии произведения И.П. Мордвинов в начале XX в. описывает в часовнях Георгия Победоносца на тихвинском посаде и деревни Дубровка, а также в церкви Озеревского погоста Устюженского уезда⁴². Широкое распространение таких изображений демонстрируют и другие уцелевшие иконы, в том числе вывезенный из монастырского Успенского собора храмовый образ близкого времени (ГРМ)⁴³ (ил. 5). Он следует той же прориси, что видно по позам всадников-пастухов, но композиция чуть изменена: иные абрис высокой розовой стены на заднем плане с типично тихвинскими башенками, расположение коней, подводимых архангелом Михаилом. Икона написана другим мастером, но также сочетает общие «родовые» особенности письма и индивидуальную манеру исполнителя. Это очевидно при сравнении личного письма – в данном случае, более традиционного и скорописного, моделированного по коричневому санкирю разбеленным розоватым охрением, с активными светами, сплошь покрывающими нос, губы и веки. Такой вариант вплоть до полного повторения приемов, встречается еще в ряде одновременных тихвинских икон, в том числе в образе Рождества Богоматери из НМЗ⁴⁴.

Даже внешне несхожие между собой памятники этого центра почти всегда удерживают генетическое родство, которое проявляется в деталях и технике исполнения, что возможно лишь при долгой совместной работе мастеров. Это совпадает с теми сведениями о династиях, которые содержатся в документах, когда сыновья и племянники и учились у отцов и старших братьев, коллективно писали комплексы и вместе занимались отхожим промыслом⁴⁵.

Художественный стиль, общий для центра в целом и характерный для каждой семьи, удерживался десятилетиями, но сами произведения наделялись авторской манерой. Этим объясняется ощущение, с одной стороны, большого сходства, вплоть до нескольких базовых типов почерков в надписях; а с другой, существование нюансов, возможных при синхронной работе нескольких братьев, выросших и воспитанных отцом-иконником. Ощущается и смена поколений при сохранении целого ряда традиционных черт. Отметим, что картина, присущая деятельности иконных артелей вообще, в Тихвине прослеживается на гораздо более широком, чем обычно для позднего Средневековья, материале, выступает ярче и сохраняет устойчивость на протяжении длительного времени.

В последние десятилетия XVII в. местная иконопись тяготеет ко все более насыщенной живописной поверхности, которая подчас превращается в пестрый орнаментальный ковер: действие переносится в многочисленные проемы палат, увенчанных разнообразными постройками и разграниченные крепостными стенами. Выделенные белильными описями архитектурные кулисы, обилие декоративных элементов, украшенной мебели, драгоценных тканей полностью подчиняют себе фигуры святых, одежды которых также покрываются мелкими светами, образующими узоры. Таков, например, упомянутый образ Рождества Богоматери (НМЗ). В других случаях орнаментальные плоскости образуются из высоких, занимающих большую часть средника горок с мелкими и частыми лещадками, подобно парным житийным иконам Огненного вознесения Илии и Чуда о Флоре и Лавре из часовни в деревне Заполье Любытинского района Новгородской области (НМЗ)⁴⁶, стиль которых не позволяет сомневаться в создании их одним тихвинским изографом. Широкая география распространения местного искусства соответствует архивным данным о частой миграции посадских мастеров в поисках заказов. В этих условиях исполнение большого числа икон на повторя-

ющиеся сюжеты неизбежно вело к формированию устойчивых, почти не меняющихся с годами композиционных схем и типично тихвинской иконографии. В репертуар тем следует включить популярные образы Огненного вознесения Илии, известного еще по аналогичной иконе из Псково-Печерского монастыря⁴⁷, что позволяет довольно точно реконструировать фрагментарно дошедшее до нас изображение Тихвинского музея. Обращение к излюбленным композициям отразилось и в большом числе дошедших подписных прорисей, судя по владельческим пометам, принадлежавших представителям разных потомственных династий и передававшихся в семье от отца к сыну (БАН, ГРМ, ЦМиАР). Узнаваемая тихвинская иконография присуща и образам праздничных чинов, варьирующих или повторяющих одни и те же композиционные схемы. Одну из них демонстрируют сразу три иконы Рождества Христова 1680–90-х гг. – из частных собраний⁴⁸ и села Спирова Бокситогорского района Ленинградской области (ГТГ)⁴⁹, – с необычным размещением мизансцен внутри остроугольных разрывов пещер и поклоняющейся Младенцу Богородицей. При разнице в личном письме памятники объединяют базовые элементы стиля – голубой фон, форма горок, обязательное наличие подробных крупных надписей, цвет полей и опушки. К концу века в изображении поэма сказывается все большее стремление к расцвечиванию уступов и теневых сторон зелеными и красно-коричневыми всполохами, часто образующими декоративный узор. В ту же группу праздничных икон помимо Огненного вознесения Илии следует включить образы Воскресения⁵⁰ и Троицы Ветхозаветной (обе – частные собрания)⁵¹, аккумулировавшие те же особенности, а также узнаваемый «пряничный» архитектурный фон, типичный для многих тихвинских икон.

В творчестве посадских мастеров Тихвина складывается и особый тип житийных икон с небольшим числом клейм и средником, выделенным коричневым

обрамлением. Оно может быть совсем простым, как на двух памятниках из деревни Заполье, но нередко имитирует вставную, с профилем и скосом, раму вокруг центрального изображения, самостоятельность которого подчеркивает еще и отличный от полей цвет фона. Так оформлен образ святителя Николая с 16 клеймами конца 1670-х – начала 1680-х гг., вывезенный из тихвинского Успенского собора (ГРМ)⁵²; его плотное и гладкое личное письмо близко житийному образу святого Георгия 1679 г. из собрания М.Е. Елизаветина, а характер клейм – образу того же сюжета из НМЗ. Та же особенность, как и общее понимание пространства, голубой фон и типичный колорит присущи храмовому образу Александра Свирского последней четверти XVII в. из одноименного придела Покровского собора на Рву⁵³, судя по всему, также написанного тихвинцем. Как известно, монастырские и посадские иконники часто приглашались властями этой обители для создания храмовых иконостасов, им же поручались многочисленные подносные пядницы с образом чудотворца, а также его житийные иконы, которые они исполняли даже по заказам частных лиц⁵⁴.

Еще одна примечательная черта местных памятников, объединяющая целый ряд разрозненных и разбросанных по разным собраниям икон, – цветные медальоны с белильными надписями, уподобленные своеобразным вытянутым эмалевым «дробницам» шестиугольной формы, часто обведенным красной рамкой и заполненным синим фоном. Они украшают крупное изображение Вседержителя с припадающими Сергием Радонежским и Варлаамом Хутынским из собрания И.В. Возякова⁵⁵, а также средник Богоматери Тихвинской со сценами Сказания (ГИМ)⁵⁶, близкий по оформлению уже упомянутому житийному образу святителя Николая (ГРМ). Цветные монограммы схожей формы сохраняются и в иконе, написанной в меру и подобие чудотворной (ТИМАХМ)⁵⁷: видимо, в эти годы они были на самой святыне.

Наиболее экспрессивным проявлением местного стиля следует считать сравнительно полно сохранившийся

иконостас, вывезенный ЦГРМ из Тихвинского музея в начале 1930-х гг. и впоследствии переданный в ГИМ⁵⁸. Поскольку по описям монастырских храмов этот комплекс не прослеживается, можно думать, что он принадлежал убранству одной из деревянных приходских церквей или приделу. Судя по уцелевшим девяти иконам деисусного чина, включающим фигуры апостолов и евангелистов (такой состав был типичен для местной традиции), а также десяти доскам с пророческим и праздничным рядами, первоначально иконостас состоял из тринадцати частей. Одним из его мастеров был написан упомянутый выше образ Богоматери Тихвинской со Сказанием в восемнадцати клеймах (ГИМ) (ил. 6), скорее всего, входивший в местный ряд того же комплекса. При сохранении традиционных особенностей – непроницаемого охристого фона, пропорций приближенных к первому плану фигур, тесного заполнения средника, нагромождения архитектурных форм, крупных именующих надписей, подвижных белильных линий по гребню складок, конструкции горок, – живопись становится еще более активной и резкой. В большой степени ее характер определяют яркий и контрастный по сочетаниям колорит, включающий диссонансные цвета, с плотной, почти эмалевой поверхностью, интенсивные массы горок, испещренные частыми и мелкими «пяточками»; разнонаправленные света на однотонном личном письме, доведенные до орнаментального гротеска. «Родной брат» этого ансамбля есть среди немногочисленных произведений Тихвинского музея – идентичный и по письму, и по иконографии соответствующего праздника образ Сошествия во ад⁵⁹, принадлежавший аналогичной двухрядной иконе. Ряд сходных и одновременно созданных памятников, выявляемых в наследии небольшого центра, – редкое явление для истории фрагментарно уцелевшего древнерусского искусства. Оно свидетельствует о невероятной интенсивности художественного творчества, о множестве исполняемых в один год комплексов, в которых варьировали одни образцы и тиражировали свой стиль, и, конечно,

о небывалом для погоста значительном числе живших здесь изографов.

Характерное личное письмо, присущее крупным образам иконостаса из ГИМ, позволяет определить происхождение еще целой группы произведений. Так, в Музее икон Реклингхаузена оказался один из крупных, в меру чудотворного, образ Одигитрии Тихвинской⁶⁰, либо вывезенный во время войны в Германию вместе с самой святыней, либо оказавшийся среди захваченных оккупантами ценностей городских храмов. Лики здесь решены еще более декоративным образом, плотное и ровное охрение прорезано длинными параллельными светами, подобно ассисту густо положенными в освещенных местах и ставшими главным выразительным средством живописца. Сохраняются витиеватые монограммы на фоне, вторящие начертаниям надписей на рассмотренных выше памятниках. Чрезвычайно близка иконографическому и художественному творчеству мастеров иконостаса двусторонняя выносная икона с изображением Знамения и Троицы Ветхозаветной, повторяющей соответствующую икону праздничного чина. Она была обнаружена экспедицией Новгородского музея в часовне деревни Зобищи Любытинского района, земли которого, как показывает целый ряд произведений, входили в ареал отхожего промысла тихвинцев. Схожие иконы находим и в убранстве церквей самого посада, подобно створке от несохранившегося склада со сценами «Уверения Фомы» и «Вознесения» 1680-х гг.⁶¹

На рубеже 1680–1690-х гг. стиль мастеров заметно меняется, одни из них, продолжая магистральную линию развития местного иконописания, уходят в сторону либо заметной монументализации форм и более объемного личного письма, отчасти возникших под влиянием живоподобия, сохраняя при этом склонность к декоративизму одежд и архитектуры; другие встают на путь все более дробного повествования и восприятия живописной поверхности как сплошного орнаментального ковра. Первый вариант демонстрируют такие памятники из частных

собраний как «Святитель Никита Новгородский» из Деисуса конца XVII в.⁶², образы пророков Соломона и Иакова⁶³, девять икон деисусного чина начала XVIII в. с образом «Предста царица» в среднике⁶⁴, «Климент, папа Римский»⁶⁵. Более провинциальный среди них – «Варлаам Хутынский» (НМЗ)⁶⁶, судя по всему, храмовый образ придела приходского храма Преображения в Тихвине⁶⁷. Крупные неподвижные фигуры и, за редким исключением, традиционная живопись ликов сочетаются почти во всех этих иконах с плоскостным «доличным», одежды которого подчас сплошь покрыты орнаментальными негнувшимися в складках тканями.

Второй вариант представлен довольно большим числом произведений, в том числе значительными по размеру образами Страшного суда (Серпуховский музей)⁶⁸ 1680-х гг. и более позднего «Воскресения» конца XVII в. (Национальный музей, Стокгольм)⁶⁹. Среди наиболее продвинутых в этом ряду памятников надо рассматривать и единственную известную подписную икону «Рождество Богоматери», исполненную в 1696 г. Диомидом (Дементием) Тимофеевым Шевелевым (ил. 7), представителем крупной династии посадских иконников⁷⁰. Она также происходит из далеких земель – из часовни деревни Биричево Георгиевского Озеревского погоста, расположенного в 100 км от Тихвина, и была написана «по обещанию государева дворцового крестьянина Трифона Изотиева сына с детьми». Наметившаяся тенденция к разделению мизансцен доведена здесь до их полной самостоятельности: каждая из них уподоблена отдельным клеймам, размещенным в проемах палат и в верхних композициях с изображением моления Иоакима и Анны. Полюбившийся мастерам результат таких поисков объясняет появление крупных произведений, объединяющих на своей плоскости несколько несвязанных между собой сюжетов, подобно «Многочастной» иконе конца столетия, в регистрах которой есть и праздники, и изображения чудотворных икон, и фигуры святых (ГРМ)⁷¹, а также «Четырехчастному» образу из часовни деревни

Зобищи Любытинского района Новгородской области (НМЗ)⁷².

При сохранении Диомидом Шевелевым базовых особенностей и примет – голубого фона, «пряничной» архитектуры, характера надписей, пристрастия к каскадам одежд, уложенных витиеватыми орнаментальными фалдами, меняется композиционное построение целого, в котором действие окончательно останавливается, а неподвижные фигуры украшены нарочито неестественными и ломкими драпировками. Изменения коснулись и характера горок, утративших структурность и превратившихся в узоры из лещадов и их цветных обрамлений – обводок и «теней» – этот новый прием станет отныне характерным для местных писем. Любовь к орнаментальности достигает в иконе своего апогея: кроме небольших участков фона, все части изображения дополнительно украшены: ткани уподоблены восточной камке, архитектура осложнена многочисленными элементами, фоны задников сплошь покрыты «кирпичной» кладкой и превращены в фасады «грановитых» палат. Качественно иным представляется здесь и личное письмо, в моделировке натуралистично переданных черт, проступает своеобразная интерпретация столичных новшеств, но в целом оно сохраняет своеобразный и узнаваемо местный характер.

Отмеченные особенности позволяют выявить в тихвинском иконописании еще одну линию развития стиля, ранее ошибочно связываемую с искусством Пскова. Такая атрибуция закрепилась за целой группой икон, начиная с публикации образа Рождества Богородицы из собрания К.В. Воронина⁷³ (ил. 8), ближайшей аналогией которого Н.И. Комашко признавала изображение того же сюжета из псковского праздничного чина последней четверти XVII в. (ПМЗ)⁷⁴. Иконография их, действительно, восходит к одной схеме, общими являются и некоторые особенности художественного решения – сочетание голубого фона и охристых полей, развитый архитектурный задник и тяга к орнаментальности. Однако это лишь внешние приметы эпохи, характерные для искусства провинциальных центров.

И общее композиционное решение, и живописная манера исполнения, и характер личного письма этого образа решительно отличны от искусства псковских мастеров. Между тем «Рождество Богородицы» органично вписывается в представления о позднем тихвинском иконописании, а индивидуальная работа его автора довольно близка творчеству Диомида Шевелева. Об этом свидетельствует и пространственное построение, в отличие от псковских икон развернутое на предельно сжатой плоскости, штаффаж, узнаваемый колорит и каллиграфия надписей, как и жесткая графика драпировок с узорчатыми тканями, пристрастие к черновому убору серебряных частей изображения. По сравнению с иконой 1696 г. здесь значительно усилился разрыв между орнаментально-плоскостным решением одежд и натуралистично исполненными ликами, выдающими знакомство мастера с принципами живоподобия.

Еще больший декоративный эффект и своеобразное преломление традиций Оружейной палаты имеет житийная икона Марии Египетской конца XVII в. из того же собрания⁷⁵, по тем же причинам отнесенная к числу псковских памятников. Отдельные приемы личного письма, рисунок черт, характер румянца, геометрические по форме высветления на одеждах обнаруживают настолько близкое сходство с образом Рождества Богородицы, что невольно дают повод думать о создании этих памятников в одной мастерской. Однако общее впечатление от них все же разное, что может объясняться принадлежностью иконы Марии Египетской к жанру житийного образа или участием в работе другого мастера. Холодная палитра житийного памятника, неожиданное обилие разбеленного зелено-голубого фона, изысканный колорит с включением полутонов, письмо одежд и архитектурных форм — отличаются большей живописностью. При этом мастер остается верен местным принципам и доводит разнообразные по цвету горки, которые получают в этом памятнике новое качество, до чисто орнаментального эффекта. Сохраняя типично тихвинскую структуру, он активно использует широкие плоскости разноцветных теней

и «подъемов», покрывая их сложными сочетаниями розовых, сиреневых и зеленых оттенков. Важная роль в художественном решении целого отведена отделяющей средник широкой раме, украшенной ренессансным растительным орнаментом, напоминающим убранство печатных книг или технику чернения по серебру. Обилие надписей в клеймах, удерживающих даже номера глав житийного рассказа, вполне созвучно вниманию тихвинцев к написанному слову.

Любовь к лаковым притенениям на поземе вызвала к концу XVII в. появление более подвижной формы горок, с высокими уступами, где не только теневые стороны, но вообще все отвесы стали украшать разноцветными «столбиками» и орнаментальными «мраморировками». В результате ландшафт занимает в иконах не менее важную роль, чем фигуры действующих лиц. Выразительный облик таких горок, как и устоявшаяся манера изображения деревьев с белильным рисунком поверх зеленых оттушеванных пятен «леса», служит дополнительным основанием для объединения икон, утративших сведения о своем происхождении. В свою очередь, иконы этого направления позволяют перекинуть мостик к самым, казалось бы, неожиданным для устоявшегося стиля художественным открытиям последних лет XVII в., до сих пор также рассматривавшимся в контексте псковского искусства.

Прежде всего, это касается образа «Богоявление» 1697 г. из собрания К.В. Воронина (ил. 9), написанного в яркой и жесткой манере, где за нововведениями все же легко вычлениваются особенности местной живописи. Это произведение обладает теми же качествами, что и уже упомянутые иконы из той же коллекции. Иконографическая схема «Богоявления» традиционна, в ней нет дополнительных эпизодов, которые встречаются в некоторых современных ей иконах на тот же сюжет. Лаконизм композиции заставляет вспомнить монументальность художественного решения иконы «Рождество Богоматери» из коллекции К.В. Воронина и демонстративную заостренность использованных в ней живописных приемов. Как

и в последнем произведении, ясность композиционного решения «Богоявления» позволила иконописцу сосредоточить внимание на развитом стаффаже. В иконе «Рождество» сложная, хотя и тяготеющая к симметрии архитектура – открытые «нутровые» палаты со ступенчатыми фронтонами, многолопастными кровлями и башенками, восходящие к искусству эпохи первых Романовых, а в конечном счете – к архитектурным мотивам, разработанным мастерами годуновской эпохи. В иконе Богоявления, где в силу особенностей сюжета не могло быть архитектурных форм, мастер увлеченно разрабатывает элементы пейзажа – волны Иордана, горки и облака, в которые заключена фигура Саваофа⁷⁶. Как и во многих других тихвинских иконах, эти элементы распластываются на плоскости, дробятся контурами и моделировками и обретают четкие границы, благодаря которым производят впечатление аппликации. При всей своей декоративности, они не превращаются в условные орнаментальные панно, но выглядят более объемно и пластически выразительно, чем наложенные на них фигуры персонажей и стилизованные деревца с симметричными кронами в виде шишки, чьи очертания столь характерны для произведений тихвинских иконописцев конца XVII столетия. Ощущение вещественной реальности пейзажа возникает не только благодаря довольно плотной живописи, но и благодаря активности цвета, который, создавая впечатление определенной пестроты живописной поверхности, все же не стихийно распределен по поверхности горок, но подчинен их сложной структуре с четко выраженными диагоналями, которые противопоставлены уплощенным фигурам. В свою очередь, воды Иордана, изображенные с помощью ярких белильных линий по темно-зеленой основе, выглядят как упругие потоки, натянутые и плотные «пучки» водных струй; более однородные по цвету, они образуют дополнительный пространственный слой, который по сравнению с горками находится дальше от зрителя, хотя и согласован с рисунком скал.

Спрессованность элементов, образующих ландшафт, их структурная ясность и в то же время экспрессия рисунка и колорита, одухотворяющая образ едва ли не в большей степени, чем сами действующие лица, являются признаками определенного художественного мировоззрения, несколько устаревшего для 1690-х гг. Очевидно, тихвинские мастера, работавшие в это время, с некоторым запозданием усвоили принципы искусства поволжских центров второй половины – последней трети XVII в. Если это предположение верно, оно может указывать на контакты тихвинцев с ярославскими мастерами или, по крайней мере, с их несколько внешне воспринятыми произведениями⁷⁷. Следует отметить, что живопись Ярославля позднего XVII столетия, достигнув значительных художественных высот, по сравнению с придворным искусством Москвы имела более ретроспективный характер, хотя и откликалась на новые идеи. Это обстоятельство делало художественный язык ярославских мастеров более понятным для тихвинских иконописцев, которые могли ориентироваться не только на произведения, созданные в самом поволжском городе, но и на иконы других центров второго и третьего ряда, испытывавших воздействие со стороны Ярославля. Следует отметить, что, несмотря на кажущуюся удаленность Тихвина и его округа от Верхнего Поволжья, этот регион географически соприкасается с Белоозером и районом Устюжны Железнопольской, которые, в свою очередь, граничат с вологодскими и ярославскими землями.

Образ «Богоявление» является чрезвычайно важным памятником, который благодаря своей точной дате, редкой для тихвинских икон, в сочетании с другими датированными произведениями позволяет рассчитать темпы и динамику развития тихвинской иконописи последней трети XVII в. Демонстрируя своеобразный, но вполне очевидный артистизм ведущих мастеров Тихвина, он является свидетельством «догоняющего» сценария развития этого центра, который не был изолирован от более крупных городов Центральной России, но отставал от них примерно на

поколение. Именно это обстоятельство, наложившееся на осознанную верность собственным традициям, во многом сформировало ту особую комбинацию старых, восходящих еще к первой половине XVII в., и более поздних элементов, которые делают искусство тихвинских иконописцев не просто узнаваемым, но и по-своему обаятельным. В том варианте, который представлен произведениями, группирующимися вокруг «Рождества Богородицы» и «Богоявления», оно сохраняет генетическую память о лаконичном, тяготеющем к предельному пластическому и цветовому минимализму искусству северных регионов и в то же время демонстрирует утонченность художественного мышления, опирающегося на многолетний опыт художественной деятельности и поощряемого соседством с крупным монастырем, чья культура тяготела к столичной.

Подобных качеств не лишена и уже рассмотренная икона Рождества Богородицы, исполненная Диомидом Шевелевым – современником мастеров, создавших образы «Рождество Богородицы», «Богоявление» и «Мария Египетская, с житием». Вместе с тем «Рождество Богородицы» Диомида Шевелева, внешне (прежде всего в композиционном отношении) более новаторское, чем анонимная икона на тот же сюжет из собрания К.В. Воронина, отражает новые для тихвинского искусства идеи и приемы на более формальном уровне. Поэтому иконы типа «Богоявления» 1697 г. можно считать принадлежащими к наиболее развитому варианту местной иконописи. Благодаря сходству многих приемов к нему, с теми или иными оговорками, следует причислить и другие памятники самого конца XVII столетия, которые, следовательно, приобретают более или менее точные даты. В первую очередь это икона «Проповедь и страдания двенадцати апостолов», как и ряд упомянутых произведений, оказавшаяся в собрании К.В. Воронина⁷⁸. Этот образ, свидетельствующий о знакомстве тихвинцев со сложными символическими сюжетами, сформировавшимися и распространявшимися в недрах развитой городской и монастырской культуры, производит

впечатление геометризованной плоскостной композиции, воздействующей на зрителя, прежде всего, своей ясной структурой и пестрой, холодной цветовой гаммой, строящейся на зеленых, розовых и фиолетовых оттенках. Тем не менее, обращение к входящим в состав иконы сюжетным композициям – сценам проповеди и казни апостолов – показывает, что они устроены по тем же принципам, что и образ «Богоявление» или клейма иконы «Мария Египетская, с житием», и написаны с использованием аналогичных приемов, особенно заметных в пейзажных мотивах.

Вариации того же художественного направления представлены еще двумя монументальными иконами, которые можно датировать 1690-ми гг. Одна из них – «Огненное восхождение пророка Илии» (частное собрание)⁷⁹, вписывающаяся в обширный ряд тихвинских икон на эту тему. К той же группе относится большое «Преображение» (частное собрание)⁸⁰. Пока это одна из немногих (не считая композиции в составе тихвинского иконостаса из ГИМ) икона праздника, которую можно связать с Тихвином, хотя этот сюжет был очень важен для погоста, чей главный храм издавна посвящен Преображению. По всей видимости, местные мастера, опираясь на более ранние новгородские памятники, использовали сложный вариант иконографии сюжета, к которому принадлежит образ из частного собрания, включающий сцены с ангелами, приносящими Моисея и Илию на гору Фавор, и образы Христа с апостолами, восходящими и спускающимися с горы. «Преображение» исполнено в несколько иной манере, лишаящей пластические формы той логики и структурности, которые отличают другие иконы той же группы. Несколько меняются и принципы работы с цветовыми пятнами, которые утрачивают четкие границы и как бы расплываются по поверхности доски. Кроме того, наряду с характерными многоярусными горками в композицию вводятся взятые из новой концепции иконописного пейзажа округлые пологие холмы, среди которых теряются фигуры упавших апостолов.

И все же общие принципы построения композиции, пространственный характер пейзажа, наложенные на него фигуры, приемы моделировки одежд и лиц сближают памятник с другими тихвинскими иконами, созданными около 1697 г. Возможно, «Преображение» принадлежит мастеру, связанному с авторами «Рождества Богоматери», «Богоявления», «Марии Египетской», «Апостольской проповеди» и «Вознесения пророка Илии», но более молодому и потому, с одной стороны, еще не вполне сложившемуся, а с другой стороны, в большей мере склонному к художественным новациям.

Происхождение всех перечисленных памятников 1690-х гг. остается не известным. Тем не менее, нельзя исключить, что они не просто вышли из одной мастерской, но и составляли один или несколько комплексов. Косвенным подтверждением этой гипотезы служит общность их судьбы: все эти иконы в сравнительно недавнее время оказались на антикварном рынке, а четыре из них («Рождество Богоматери», «Богоявление», «Апостольская проповедь» и «Мария Египетская») попали в одно и то же московское собрание. Некоторые из них имеют очень близкие размеры – от 103 до 107 см в высоту и от 82 до 87 см в ширину. Общность стиля и приемов оформления наводит на мысль, что, по крайней мере, часть этих произведений составляла один местный ряд. Возможно, сочетание сюжетов со временем позволит установить, для какого храма предназначались эти образы.

Вокруг названных икон группируется целый ряд других памятников. Таков, например, еще один образ «Преображение» конца XVII в. – на сей раз небольшой, пядничный и не имеющий дополнительных сцен. Это икона с фигурами мучеников Кирика и Иулитты на полях (собрание И.В. Тарноградского)⁸¹. Дающая представление о «малых формах» маньеристического варианта тихвинского стиля, она сопоставима и с клеймами иконы «Мария Египетская», и с деталями «Апостольской проповеди», но, будучи не клеймом, а самостоятельным образом, исполнена

в несколько более сложной, детализированной и живописной манере, что заметно по тонкому, богатому цветовыми нюансами письму горок – важному маркеру стилистических трансформаций местного искусства.

На наш взгляд, с Тихвином надо связывать создание складня с житием Александра Свирского, утратившего средник и сведения о происхождении (ГИМ)⁸² (ил. 10). Несмотря на изменение цветовой гаммы, ставшей более холодной, и характера рисунка, исчезновению затейливости в архитектуре, удержаны узнаваемые приемы скорописного личного письма, типичные тихвинские фоны и горки на заднем плане. Однако весь первый план занимает теперь иной тип холмистого позема с декоративными цветами и привычными лаковыми притенениями. Этот памятник позволяет пересмотреть атрибуцию целого ряда икон, прежде всего, житийного образа апостола Петра из собрания В.М. Федотова, ранее несправедливо связываемого с искусством Пскова позднего XVII в.⁸³ (ил. 11). Образ происходит из одноименного придела церкви в деревне Сясьские Рядки, служившей для тихвинских купцов известным перевалочным пунктом в торговле со Швецией. Расположенный менее чем в 100 км от Тихвина погост неоднократно упоминается в таможенных и иных документах тихвинского архива. Образ, чрезвычайно схожий со сценами жития Александра Свирского на складне ГИМ, демонстрирует не только тот же колорит, личное письмо, но и столь редкую яркую примету, как цветочный, написанный лаками холмистый позем с крупными цветами. Характерно и изображение престола апостола Петра – несмотря на отличия в деталях, его структура и декор очень близки соответствующему мотиву на иконе «Апостольская проповедь». Своего рода промежуточный вариант трактовки этого предмета представлен престолом на иконе Климента, папы Римского, из собрания И.С. Глазунова⁸⁴. В сочетании с другими показательными признаками – цветовой гаммой, приемами моделировки лика и одежд, а также начертаниями букв – он позволяет отнести к числу тихвинских икон и образ

этого святителя, почитавшегося в новгородских землях, в том числе в Приладожье, где могли работать мастера из Тихвина, и в самой тихвинской округе⁸⁵.

Значительную близость к выделенной группе обнаруживает еще ряд памятников. К ней тяготеет небольшая аналойная икона «Живота законного изображение» («Распятие плоти») из собрания графа А.С. Уварова (ГИМ), изданная как среднерусское, возможно муромское произведение рубежа XVII–XVIII вв.⁸⁶ Такая атрибуция памятника основана на предположении о его исполнении в одной из провинциальных монастырских мастерских, например, в муромских землях, где находилось имение Уваровых Карачарово. Однако уваровское собрание русских древностей формировалось отнюдь не только из предметов родового происхождения. К тому же муромская иконопись последней трети XVII–XVIII в., неплохо известная исследователям, представлена памятниками другого типа, более близкими к столичной художественной культуре⁸⁷. Между тем образ «Живота законного изображение» обладает всеми типичными признаками тихвинской иконописи, от колорита до начертаний букв. По-видимому, этот памятник несколько старше местных икон 1690-х гг., так как в манере мастера есть общие черты с почерком создателя иконы «Чудо Георгия о змие» в собрании НМЗ. Возможно, это впечатление не случайно, и образ из собрания А.С. Уварова можно считать одним из переходных звеньев между тихвинскими произведениями последней трети XVII в. и его конца. Что касается самого сюжета – образа монаха, взошедшего на крест и распявшегося на нем в знак отказа от мирских соблазнов и вследствие желания уподобиться Христу, – то он вполне отвечает реконструируемым особенностям культуры Тихвина, подмонастырского посада, который благодаря соседству с целым рядом обителей и исполнению их художественных заказов усваивал соответствующие идеалы и знакомился с редкими сюжетами.

Возможно, существуют и иконы, которые, напротив, соответствуют дальнейшему этапу развития искусства

тихвинских мастеров, приходящемуся уже на рубеж XVII–XVIII вв. Приблизительно в это время могла быть создана большая икона «Сретение» из собрания Г.В. Лепса⁸⁸ (ил. 12). На первый взгляд, это произведение мало похоже на работы тихвинских иконописцев: его мастер неплохо представляет себе характерную для живоподобия систему личного письма, колорит «Сретения» выглядит не по-тихвински сбалансированным, а архитектурный фон композиции, хотя и включающий архаизирующие детали, в основном состоит из европеизированных форм, а не из мотивов, восходящих к концу XVI – первой половине XVII в. Тем не менее, многие особенности этого памятника кажутся узнаваемыми: это тон голубоватого фона, характерное сопоставление нескольких холодных оттенков красного и зеленого, жестко расчерченные белилами драпировки, графика надписи на верхнем поле и, не в последнюю очередь, понимание пространства, разделенного на слои, со строго фронтальной архитектурой, более объемной, чем методично выстроенные перед ней в ряд фигуры. Формы Иерусалимского храма, как бы составленные из четко разграниченных вертикальных и горизонтальных элементов, во многом близки менее роскошным, но устроенным по тому же принципу палатам в клеймах житийной иконы апостола Петра из коллекции В.М. Федотова или в сцене Благовещения в навершии створок с клеймами жития Александра Свирского (ГИМ). Вместе с тем тесные группы фронтонов и башенок, эффект бесконечного умножения однородных вертикальных форм и их графическая проработка заставляют вспомнить почерк тихвинских иконописцев второй половины XVII столетия, оперировавших другими мотивами, но обходившихся с ними примерно тем же способом.

Если предложенная атрибуция иконы Сретения из собрания Г.В. Лепса верна, то этот памятник можно отнести к числу не только наиболее качественных, но и наиболее стилистически развитых произведений тихвинских мастеров. Оно знаменует собой максимальное приближение некоторых (очевидно, немногих⁸⁹) местных иконописцев к уже

уходящей в историю художественной системе. Не считая «низового» течения иконописи Тихвина, ее дальнейшая судьба, по-видимому, определяется развитием собственной, сильно упрощенной, но по-своему эффектной версии живоподобия, которая обнаруживается в памятниках петровского времени (предварительно к их числу можно отнести чиновные и некоторые местные иконы иконостаса Преображенской церкви погоста Кижы, выстроенной в 1714 г.⁹⁰).

В этой работе упомянуты далеко не все иконы, которые удастся объединить и связать с творчеством тихвинских иконников. Этот второстепенный, далекий от главных городов художественный центр, история которого до сих пор не была очевидной, оказался весьма плодотворным на живописные памятники, многообразным по стилистическим поискам и пошибам, и весьма душевным, в силу семейного характера местного искусства, очагом иконописания. Судя по широкой географии распространения своего наследия, Тихвин, снабжая иконами отдаленные погосты и монастыри, безусловно, оказал влияние на значительные территории северо-западного региона. В какой-то степени этот небольшой посад во второй половине XVII столетия взял на себя роль, которую прежде играл Новгород, все более превращающийся в это время в провинциальный город. Знаменательно, что среди лучших иконописцев, работавших в нем в первой трети XVIII в., были выходцы именно из Тихвина. Судьба тихвинской живописной традиции как в то время, так и в XVII столетии, заслуживает дальнейшего изучения, предполагающего не только выявление новых и уточнение атрибуции уже известных памятников, но и типологическое сопоставление Тихвина и его иконописного промысла с современными ему явлениями в других художественных очагах русской провинции.

¹ Судить о Тихвине, как центре иконописания стало возможным лишь в результате многолетней работы авторов по выявлению памятников в музейных и частных собраниях и изучению художественного наследия

местных мастеров на основе архивных источников, что нашло отражение в многочисленных публикациях, в том числе в сборниках Болотцевских чтений (ряд из них приведен ниже). В настоящее время готовится к публикации каталог тихвинских произведений и комментированное издание переписных книг XVII в.

² Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 1. Л. 142 об.

³ К их числу относятся иконы из разрозненных деисусных и праздничных чинов иконостасов тихвинских храмов, установить точное происхождение которых не удастся: ГРМ. Инв. №№ 2833, 2835. «Богоматерь», «Архангел Михаил» («Пречистому образу Твоему поклоняемся...»). Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея: Каталог. СПб., 1995. С. 85, кат. № 47); инв. № ДРЖ-1406. «Распятие»; ДРЖ-1426. «Воскресение – Сошествие во ад»; ДРЖ-1202. «Вознесение» (Новгородская икона XII–XVII вв. / Авт. В.К. Лаурина, В.А. Пушкарев, вступ. ст. Д. С. Лихачева. Л., 1980. Табл. 233–266. С. 332, кат. № 233–236); ГТГ, инв. № 19744; 20727; 20728; «Архангел Михаил», «Святой Николай», «Великомученик Георгий» (Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начало XVI века. Опыт историко-художественной классификации: в 2-х т. М., 1963. Т. 1. Кат. № 648). Сходными чертами обладает целый ряд праздников, написанных на синем фоне, хранящихся в разных собраниях, в том числе в ГЭ (Косцова А. С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа: Иконопись, книжная миниатюра и орнамента XII – начала XVII века. СПб., 1992. № 33–34) и Национальной галереи в Осло: «Сретение», «Вход в Иерусалим», «Омовение ног» (Kjellin H. *Ruska Ikoneri Svensko*ch Norsk Ågo. Stockholm, 1956. S. 66–67, 72–74–75, pl. XV, XVIII, XIX). Обычно все эти иконы связывают с новгородскими землями.

⁴ Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 455. 1682 г. Л. 2 об.–6; Д. 592. 1688 г. Л. 2–9 об.; Д. 612. 1689 г. Л. 2 об. – 7 об.; Д. 678. 1692 г. Л. 2 об.–11; Д. 689. Л. 2 об.–12. 1693 г. и др.

⁵ Шалина И.А. Сергиев Родион (Сергеев, Иродион) // Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. Изд. 2, испр. и доп. М., 2009. С. 609–616.

⁶ Судьба музея, впервые появившегося в Тихвине во время организации членами тихвинского отделения Новгородского общества любителей древностей выставки, посвященной празднованию 300-летия победы над шведами (1913), весьма драматична. Он много раз закрывался, переименовывался и открывался в новых помещениях и с новым составом экспонатов. Большая часть первоначального собрания вывезена во время войны и погибла в ходе боевых действий (Колесникова Л. А. Будущее в прошлом // На рубеже культур: Тихвин в XVII столетии. Материалы научно-практической конференции. СПб., 2015. С. 6–9).

⁷ Пивоварова Н. В. Из истории поступления тихвинских памятников в собрание Государственного Русского музея в 1920–1930-е гг. // На рубеже культур. 2015. С. 96–100.

⁸ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начало XVI века. Т. 1. Кат. № 647–648.

⁹ Иконы XIV–XIX веков в собрании Исторического музея / Сост. и авт. текстов И.А. Хотееенкова. М., 2007. Т. 2. Кат. № 115–133. С. 244–395.

¹⁰ Millenaire du baptême de la Russie 988–1988. Exposition d'icônes anciennes et contemporaines organisée par l'association «l'icône» et la fondation Mona Bismarck. Novembre. Paris, 1988. II. p. 89.

¹¹ ГТГ, инв. № 468. 89×66 см. Привезена экспедицией 1969 г. из деревни Новинка Тихвинского района Ленинградской области (София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. С. 302–303, кат. № 110. Авт. кат. оп. Л.В. Нерсисян и В.Н. Широков).

¹² Инв. № ДРЖ 4. 83×66,5 см. Поступила в 1948 г. (*Tischwin* 23). Опубл.: Großmächtiges Nowgorod. Meisterwerke der Ikonenmalerei und die Kirche auf dem Wolotowo-Feld. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 28 September 2003 bis 18 Januar 2004. Ikonen-Museum der Stadt Frankfurt a.M., 2003. S. 88, N 29. Иллюстрация ошибочно помещена под N 23 (С. 82).

¹³ ГРМ, инв. № ДРЖ 3173. 96,5×70,2×3,3 см. (Осень русского средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея: Каталог. СПб., 2018. С. 168, кат. № 164 (авт. кат. оп. И.А. Шалина)).

¹⁴ ГРМ, инв. № ДРЖ 3171. 97,5×70,5×3 см. Поступила в 1957 г. (Там же. С. 156, кат. № 149 (авт. кат. оп. И.А. Шалина)).

¹⁵ Архив СПБНИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 71. Л. 21.

¹⁶ Там же. Д. 102. Л. 15 об.

¹⁷ Там же. Д. 6. Л. 4 Подробнее см.: *Шалина И.А.* Иконостас Успенского собора Большого Тихвинского монастыря // Искусство Древней Руси и его исследователи. Сборник статей / Под ред. Вал. А. Булкина. СПб., 2002. С. 177–198 (Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 6).

¹⁸ ГРМ, инв. ДРЖ 3173. 96,5×70,2×3 см.

¹⁹ ГТГ, инв. № 20858. Поступила из МОНО в 1931 г. – La Madre di Dio nelle icone russe: da Mosca a Loreto. Dalla Galleria Tretyakov di Mosca; Loreto, Aula Paolo VI. 8 dicembre 1999 – 31 marzo 2000. P. 76–77, no 23.

²⁰ Иконная галерея С. Морсинка, Амстердам, инв. № Т-21. 32×26,5 см.

²¹ ТИМАХМ, инв. № ТМКП-10542/2. Размер 109,5×41×3,5.

²² ГРМ, Инв. № ДРЖ-3062. 121,5×103×3,5 см – («Пречистому образу Твоему поклоняемся...»). С. 84, кат. № 46 (авт. кат. оп. И.А. Шалина)).

²³ Архив СПБНИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 154. Л. 50 об.

²⁴ В ГРМ в 1966 г. было вывезено 11 икон (Инв. № ДРЖ 3207–3216, 3063), Размеры около 174,5×74. Раскрыт образ «Праотец Авель» (Инв. ДРЖ 3213) – Осень русского Средневековья... С. 160, кат. № 154 (авт. кат. оп. И.А. Шалина). «Отечество» и «Праотец Мельхиседек» (170,7×71) поступили в ТИМАХМ (Инв. № ТМ КП-11432).

²⁵ Нет сведений о создавших его мастерах, время появления определяется на основании сообщения приходо-расходной книги о расплате с плотниками, «гесавшими тязло к праотцем вверху». – Архив СПБНИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 164. Л. 100.

²⁶ *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начало XVI века. С. 228, кат. № 648.

²⁷ Пророк Авель. НМЗ, инв. № ДРЖ 28. Размер 74×53,5. – Großmächtiges Nowgorod... С. 84, N 25.

²⁸ Иконостас собора Рождества Богородицы Антониева монастыря / Авт. Е.В. Игнашина, Ю.Б. Комарова. М., 2018. № 37–49.

²⁹ Подробнее см.: *Шалина И.А.* Методы работы иконописцев XVII века по документам тихвинского архива // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой: Сб. статей. Ярославль, 2020. С. 77–97.

³⁰ Архив СПБ ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 187. Л. 56 об. Все иконы в записи, находятся в ГРМ, вывезены экспедицией из Успенского собора в 1956: Инв. № ДРЖ 2860 (152×116×4); ДРЖ 2861 (152×117×4,5); ДРЖ 2862 (151×116×4); ДРЖ 2863 (152×115,5×3,5); ДРЖ 2864 (152×115×5), раскрыта частично; ДРЖ 2865 (151,5×115,2×4).

³¹ Архив СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 3. Д. 76. Л. 5 об.

³² Там же. Д. 182. Л. 217 об.–218. Подробнее см.: *Шалина И.А.* Комплекс богородичных и символично-назидательных икон 1660–1661 годов паперти Успенского собора Тихвинского монастыря // «Осень русского Средневековья»: Сб. статей по материалам научной конференции. СПб., 2021. (В печати.)

³³ Об иконе см.: *Бандиленко Е.А.* Икона «Богоматерь Тихвинская, с житием и деяниями» (к вопросу о составе клейм) // Русская художественная культура XVII века (Материалы и исследования / Государственные музеи Московского Кремля. Вып. 8. М., 1991). С. 83–96.

³⁴ «Дано иконнику Родиону Сергиеву от иконного письма рубль писал образ Ильи пророка в пределной храм». – Архив СПб ИИ РАН. Ф. 132. Д. 247. Л. 38 об.–39.

³⁵ «Да образ пророка Ильи писан на краске». – Там же. Д. 297. Л. 102.

³⁶ Частное собрание, 86×65 см. Выставлялась на аукционе Hargesheimer в Дюссельдорфе (Германия): Hargesheimer. Auction 97. 15 November 2019. Russian and Greek Icons. Part 2. N 993.

³⁷ Тихвинский музей, инв. № ТМКП-10539. 86,5×70×3,5 см.

³⁸ Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина): Каталог / Авт.-сост. Н.И. Комашко, А.С. Преображенский, Э.С. Смирнова. М., 2009. С. 85–86, 304–305, кат. № 47.

³⁹ НМЗ, инв. № ДРЖ-49. 72×64,5×3,2 см. На обороте: *Tischwin* 39.

⁴⁰ «И по плодам узнается древо». Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко/ Науч. ред. А.В. Рындина. Отв. ред. Г.В. Сидоренко. М., 2003. С. 406–411, кат. № 42.

⁴¹ Архив СПБ ИИ РАН Ф. 132. Оп. 2. Д. 1. Л. 103.

⁴² Там же. Ф. 89. Оп. 1. Д. 68. И.П. Мордвинов. Флоровская (Знаменская) церковь в Романихе. Рукопись, б/д. Л. 7.

⁴³ ГРМ, инв. № ДРЖ 3182, 91,5×73,5 см (Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства»: Каталог. М.; Л., 1966. С. 50, ил. № 25).

⁴⁴ НМЗ, инв. № ДРЖ-992. 73×49,3 см. Поступил из ГЦХРМ.

⁴⁵ Подробнее см.: *Шалина И.А.* Методы работы иконописцев... С. 77–97.

⁴⁶ НМЗ, инв. № ДРЖ 233, 90,7×70,5×3 см. ДРЖ-1418, 90×71,5×3,2 см. Поступил в 1968 г. – Großmächtiges Nowgorod...S. 86, N 27.

⁴⁷ Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь / Авт.-сост. А. Горюнова. М., 2001. Ил. с. 411. То обстоятельство, что сейчас эта икона находится в Псково-Печерском монастыре, нельзя считать аргументом в пользу ее псковской атрибуции: образ стоит в надвратной Никольской церкви, где наряду с несколькими произведениями, исторически связанными с обителью, хранится много икон разного происхождения и времени, по всей видимости, оказавшихся в монастыре уже в XX в. Во время Второй мировой войны в псковские храмы передавались произведения, вывезенные оккупантами с других территорий.

⁴⁸ Одна из этих икон выставлялась на аукционе Christie's в Нью-Йорке 14 апреля 1994 г. (лот 21; высота 61 см); вторая – на XXVII Российском Антикварном салоне (Центральный дом художника в Москве) 17–25 октября 2009 г. (не опубликована).

⁴⁹ Icônes russes. Galerie Tretiakov. Musée national d'art russe, Moscou. Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse. 18 novembre 1997 – 18 janvier 1998. Lausanne, 1997. N 53. P. 150–151; L'Oro dell'Anima. Icone Russe dal XIV al XIX secolo del Museo Tretyakov di Mosca. Spazio Viterbi, 15 marzo – 14 giugno 2009. Bergamo, 2009. P. 120–121, no 44. Из того же чина происходит менее сохранный образ Входа в Иерусалим: ГТГ, инв. № ДР 467, 487; 55×43,5 и 55,3×42,5 см. Поступили в 1969 г. из села Спинова Ленинградской области.

⁵⁰ Икона выставлялась на XXVII Российском Антикварном салоне (Центральный дом художника в Москве) 17–25 октября 2009 г. (не опубликована).

⁵¹ Икона продавалась на аукционе Jackson в 2011 г. (Электронный ресурс: <https://russianicons.wordpress.com/2011/10/26/> (дата обращения: 13.01.2021); в 2014 г. – на аукционе MacDougall's (MacDougall's. Russian Works of Art, Fabergé and Icons. London, Wednesday, 4 June 2014. London, 2014. N 618. P. 78–79).

⁵² ГРМ, инв. № ДРЖ 3223, 109,5×92,5 см. Поступил в 1964 г.

⁵³ ГИМ, инв. № ПС 1-551, 71×39 см (*Баталов А.Л., Успенская Л.С.* Собор Покрова на Рву (храм Василия Блаженного). М., 2004. С. 82, 86, ил. 65; Покровский собор. Храм Василия Блаженного на Красной площади / Авт.-сост. Т.Г. Сарачева, М.Ю. Галкина. М., 2014. С. 114–116).

⁵⁴ ОР РНБ. Ф. 463. Д. 176. Л. 1–4.

⁵⁵ Russischelconen. Collectie Vozyakov / Русские иконы. Коллекция И. Возякова: Amersfoort, 2007. Т. 1. С. 46–47.

⁵⁶ Иконы XIV–XIX веков в собрании Исторического музея. С. 244–245, кат. № 115.

⁵⁷ ТИМАХМ, инв. № ТМ КП-11427/1. И-1, 93×63,7×2,7 см.

⁵⁸ Иконы XIV–XIX веков в собрании Исторического музея. С. 268–395, кат. № 116–133.

⁵⁹ Тихвинский музей, инв. № ТМ КП-10543, 53,5×42×2,8 см.

⁶⁰ Инв. № 851. 87,8 × 66,5 см. Приобретен в 1966 г. из собрания А. Попова. – *Хауштайн-Барч Е., Бенчев И.* Музей икон в Реклингхаузене, Германия. М., 2008. С. 185, ил. № 169.

⁶¹ ТИМАХМ, инв. № ТМ КП-10540, 110×34,5×3,3 см.

⁶² Русские святые: избранные иконы из коллекции Феликса Комарова. М., 2016. С. 108–111, кат. № 16 (авт. кат. оп. И.Л. Бусева-Давыдова).

⁶³ Собрание Г. Бурменски, Амстердам. – *Ikonen in Belgisch particulier bezit / Samenstelling E. Voordeckers.* Stad Gent, 1978. № 88–89. Р. 55, pl. 88.

⁶⁴ Русская икона XV–XX веков из коллекции Игоря Возякова / Сост. О.С. Никольская, Я.Э. Зеленина. М.: СПб., 2009. С. 124–127, 330, кат. № 91–94. Датированы первой четвертью XVIII в. и связаны с иконописью Севера.

⁶⁵ 87×70 см (Русская икона. Собрание Ильи Глазунова: Альбом / Авт.-сост. И.С. Глазунов. М., 2006. С. 158).

⁶⁶ НМЗ, инв. № ДРЖ-41. 88×68×2,8 см. – *Großmächtiges Nowgorod...* S. 139, N 103.

⁶⁷ ЛОГАВ. Ф. 903. Оп. 3. Д. 2 Л. 45 об., 83. (Описи имущества Спасо-Преображенского собора, составленные 26 и 27 апреля 1922 и 12 марта 1925 г. Тихвинским уездным исполнительным комитетом для передачи имущества в пользование церковному управлению.)

⁶⁸ СИХМ, инв. № КП 13653/3.25. 180×145 см. Поступил в 1989 г. из старообрядческой Покровской церкви в Серпухове (Сокровище вечное. Церковные древности из собрания А.В. Марасовой: Каталог выставки / научн. ред. и сост. Ю.Н. Бузыкина., 2018. С. 154–159, кат. № 42 (авт. кат. оп. И.А. Волков).

⁶⁹ Инв. №. NMI 103. 109×84×3,5 см. – *Kjellin H. Ruska Ikoneri Svenskoch Norsk Ägo.* P. 213, 225; *Abel U., Bobrov Yu., Moore V. Icons.* Stockholm National museum. Stockholm, 2004. P. 144–145, no205.

⁷⁰ Словарь русских иконописцев... С. 765–766, с библи.

⁷¹ ГРМ, инв. № ДРЖ Б 756, 130×103×4 см. Поступила в 1966 г. из Успенского собора Тихвинского монастыря.

⁷² НМЗ, инв. № ДРЖ-540, 106×83×4,4 см.

⁷³ Шесть веков русской иконы. Новые открытия. Выставка из частных собраний к 60-летию Музея имени Андрея Рублева / Авт. вступ. ст. и ред.-сост. Н.И. Комашко. М., 2007. С. 31, 163, кат. № 15 (авт. кат. оп. Н.И. Комашко). Отмеченное в каталоге происхождение иконы из Псковской области не имеет решающего значения для атрибуции, так как памятник мог оказаться там в результате перемещения произведений на территориях, оккупированных немцами во время Второй мировой войны.

⁷⁴ Иконы Пскова. Изд. 3, испр. и доп. / Авт. текста О.А. Васильева, И.И. Лагунин. М., 2012. Т. 2. С. 182–184, кат. № 169.

⁷⁵ Слово и образ. Русские житийные иконы XIV – начала XX века: Каталог выставки / Вступ. ст.: Н.И. Комашко, Е.М. Саенкова. М., 2010. С. 108–109, кат. № 40 (авт. кат. оп. Н.И. Комашко). Как и в случае с «Рождеством Богоматери», в каталоге отмечено, что икона Марии Египетской происходит из Псковской области.

⁷⁶ Заметное сходство с «Богоявлением» из собрания К. Воронина обнаруживает икона на тот же сюжет, находившаяся в собрании Рамон в Экло (Бельгия) (75,8×71,1 см). Вероятно, она также исполнена тихвинским иконником, но работавшим в иной мастерской (Gouden Licht. Meesterwerken der Ikonenkunst) Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Gent, 1988. S. 113, no 84).

⁷⁷ Показательно, что икона «Богоявление» из собрания К.В. Воронина, несмотря на свои специфически тихвинские черты, в какой-то мере сопоставима с образом того же сюжета 1682 г. из села Уславцево близ Ростова (ЯХМ), написанным великосельским мастером Андреем Савиным (Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон. Ярославль, 2012. Т. 2: Иконы XVII – начала XVIII веков, ч. 2. С. 126–129, кат. № 110). Симптоматично и то, что некоторые иконы, как теперь ясно, написанные в Тихвине, приписывались ярославским мастерам.

⁷⁸ По аналогии с другими «псковскими», а на самом деле тихвинскими иконами из коллекции К.В. Воронина публиковалась как псковский памятник (*Саенкова Е.М.* Новые сюжеты апостольской иконографии в русском искусстве XVI–XVII веков // Искусство христианского мира. Сборник статей. М., 2012. Вып. 12. С. 193, ил. 10–12 между с. 224–225; *Saenkova E.* Nuovi soggetti nell'iconografia del XVI–XVII secolo // *Lapietra e il leone. San Pietro e San Marco nell'Oriente Cristiano: Icone dalla collezione Intesa Sanpaolo / a cura di M. Bacci. Treviso, 2010. P. 78–80*). Икона датирована 1696 г., видимо, по аналогии с «Богоявлением» 1697 г.

⁷⁹ Выставлялась на XXXII Российском Антикварном салоне (Центральный дом художника, Москва) 2–10 марта 2012 г.

⁸⁰ Образ священный. Редкие русские иконы XV–XIX вв. Выставка при поддержке Фонда храма Христа Спасителя. Москва, апрель – май 2014 / Вступ. статьи: Л.П. Тарасенко, А.В. Ренжин. М., 2014. С. 60, кат. № 96 (103,5×87 см; икона опубликована как псковский памятник 1697 г., хотя не имеет датирующей надписи).

⁸¹ Святые образы. Русские иконы XV–XX веков из частных собраний... С. 66, 372–373, кат. № 33 (32×27,8×3,5 см. Опубликована как ярославская икона конца XVII в.).

⁸² ГИМ, инв. № 53054, ИВШ 5363.66,5×41 см (Образы русских святых в собрании Исторического музея / Авт.-сост. Л.П. Тарасенко. М., 2015. С. 264–271, кат. № 63 (авт. кат. оп. Л.П. Тарасенко); створки опубликованы как верхневолжский памятник начала XVIII в.).

⁸³ Слово и образ... С. 40–43, кат. № 12 (авт. кат. оп. Н.И. Комашко); *Саенкова Е.М.* Новые сюжеты апостольской иконографии, 2012. С. 194, ил. 4, 13 между с. 224–225; *Saenkova E.* Nuovi soggetti... P. 80–81; Коллекция иконописи Виктора Федотова / Сост. и авт.вступ. ст. Я.Э. Зеленина. М., 2013. Кн. 1: Иконографические и художественные редкости. С. 28–31, кат. № 6.

⁸⁴ См. примеч. 65.

⁸⁵ В Приладожье, откуда происходит житийный образ апостола Петра из Сяских Рядков,

существовали Климентовские храмы в Старой и Новой Ладоге. Сравнительно недалеко от самого Тихвина, в нынешнем Бокситогорском районе Ленинградской области, известен Климентовский Колбежский (Колбицкий) погост; здесь в перестроенном виде сохранился Покровский храм с приделами святителей Николая и Климента.

⁸⁶ ГИМ, инв. № 68556, ИVIII. 84. 37×28,5 см; «Место сие тебе будет во спасение...». К 300-летию Саровской Успенской пустыни: Каталог / Сост. Я.Э. Зеленина, Л.И. Алехина, Н.Н. Чугреева. М., 2006. С. 13, кат. № 4.

⁸⁷ См. иконы из собрания Муромского музея, в том числе произведения местного изографа Александра Казанцева и мастеров его круга, которые, принадлежат к провинциальному художественному пласту, но в целом обнаруживают более глубокое знакомство с искусством Оружейной палаты (Иконы Мурома / Авт.-сост. О.А. Сухова и др. М., 2004. С. 280–332, кат. № 52–65).

⁸⁸ Юхименко Е.М., Горшкова В.В. «Иконы все самые пречудные, письма самого искусного». Собрание Григория Лепса. М., 2012. С. 42–43, кат. № 5 (размеры иконы 109,8×84,7×3,8 см, ср. размеры образа «Рождество Богоматери» из собрания К.В. Воронина и других памятников этой группы). Опубликовано как произведение провинциального, возможно, поволжского художника, работавшего совместно с мастерами Оружейной палаты.

⁸⁹ Одним из них был известный монах Аарон, в миру Алексей, автор иконы «Богоматерь Тихвинская» 1711 г. (прежде собрание В.А. Бондаренко, ныне – ФАП; см.: Словарь русских иконописцев, 2009. С. 25; Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV – начала XX века: Каталог выставки / Ред.-сост. Н.И. Комашко. М., 2004. С. 51, 202, кат. № 24).

⁹⁰ Иконы частично опубликованы: Киж. Древняя живопись Карелии / Сост. С. Ямщиков. Петрозаводск, 1979. Илл. 15, 24–27, 40, с. 80–85; Кижский Акафист. Богородичные иконы в собрании музея-заповедника «Киж»: Каталог выставки / Авт.-сост. Г.И. Фролова. Киж, 2003. С. 24, 36, 38, 41, 44, 46–49, 53, 61, 63–65, кат. № 2, 14, 16, 19, 23, 25–28, 31; Путь длиною в три столетия. Иконы из фондов музея-заповедника «Киж»: Каталог выставки / Авт.-сост. Г.И. Фролова. Петрозаводск, 2006. С. 74–94, кат. № 32–52. Не исключено, что к той же художественной традиции имеют отношение и некоторые иконы иконостаса кижской Покровской церкви (Киж. Древняя живопись Карелии... Ил. 44–49, 52–54, с. 86–88).

К статье И.А. Шалиной и А.С. Преображенского



Ил. 1. Святая Троица Ветхозаветная. Икона. 1620–1630-е гг. Тихвинские мастера. НМЗ

Ил. 2. Четырехчастная икона. Чудеса от иконы Богоматери Тихвинской. Родион Сергиев. 1660, записи. Из западной паперти Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. ГРМ. Фрагмент

Ил. 3. Огненное вознесение пророка Ильи. Икона. Родион Сергиев (?). 1668 (?).

Местная икона придела Ильи Пророка Успенского собора Тихвинского монастыря (?). Частное собрание за рубежом





Ил. 4. Чудо Георгия о змие. Икона. 1670–1680-е гг.
Тихвинские мастера. НМЗ

Ил. 5. Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре. Икона.
1680-е гг. Тихвинские мастера. ГРМ



Ил. 6. Богоматерь Тихвинская, с клеймами чудес. Икона.
1670-е гг. Тихвинские мастера. ГИМ

Ил. 7. Рождество Богоматери. Икона. Диомид Шевелев.
1696. Частное собрание за рубежом



Ил. 8. Рождество Богоматери. Икона. Конец XVII в.
Тихвинские мастера. Собрание К.В. Воронина, Москва
Ил. 9. Богоявление. Икона. 1697. Тихвинские мастера.
Собрание К.В. Воронина, Москва



Ил. 10. Складень.
Житие Александра
Свирского. Конец
XVII в. Тихвинские
мастера. ГИМ



Ил. 11. Апостол
Петр, с житием
апостолов Петра
и Павла. Икона.
Конец XVII в.
Тихвинские
мастера. Из
Петровского
придела церкви
в деревне Сясьские
Рядки. Собрание
В.М.Федотова,
Москва



Ил. 12. Сретение.
Икона. Около 1700 г.
Тихвинские мастера.
Собрание
Г.В. Лепса, Москва